



TITLE:

見えない人間を求めて : ポール・オースター City of Glass 試論

AUTHOR(S):

北爪, 俊道

CITATION:

北爪, 俊道. 見えない人間を求めて : ポール・オースター City of Glass 試論. Zephyr 2009, 21: 55-76

ISSUE DATE:

2009-03-27

URL:

<https://doi.org/10.14989/98043>

RIGHT:

見えない人間を求めて
—ポール・オースター *City of Glass* 試論—

北爪俊道

序 : *Portrait of an Invisible Man*

詩人、翻訳家として活動していたポール・オースターは 1985 年、いわゆる「ニューヨーク三部作」の第一部 *City of Glass* を発表し、一躍小説家としてその名を広く知られるようになった。しかし、これもよく知られているように、これが彼の「小説処女作」であるかどうかは微妙なところである。その 3 年前の 1982 年に出版された、*Invention of Solitude* (邦題『孤独の発明』、以下 *Invention* と略記) と題された書物が、エッセイ、自伝的小説、回顧録その他何物ともはっきりとは分類しがたいものだからである。中篇小説程度の長さの二部からその書物は構成され、章題に掲げた “Portrait of An Invisible Man” (同「見えない人間の肖像」、以下「肖像」) は、その第一部につけられたタイトルである。

これを小説と分類すれば「小説家オースター」の出発点になったテキストであると一応は言うことができる。そのテキストのタイトルに、その後のオースターの小説作品を読むうえで興味深いモチーフがすでに予言されているとすれば、それをこの小論の導きにして妥当性を欠くことはないだろう。

もちろん、このタイトルを問題にするのは一見ナンセンスである。詩人オースター自身と思しき語り手が、少々変わり者だった父親の急死の報にふれ、主として父親にまつわる回想を綴っていく本文の内容からして、このタイトルが、「息子である語り手による、父親の肖像」を指示していることは明らかすぎるほど明らかなだからである。実際、語り手が父親の写真を指して、そ

のままずばり“*portrait of an invisible man*”という表現を使っている箇所も存在する（*Invention* 26）。しかし、もう一歩引いて眺めてみると、このタイトルはもう少し含みのあるものにも思えてくる。

まず気になるのは、「見えない人間の肖像」というフレーズがそもそも意味をなすのだろうか、という問題である。「見えない人間」という言葉を文字通りに受け取れば、彼あるいは彼女は視覚で捉えられない人間である。その「肖像」を描くなどということが、果たして可能だろうか。なるほど「肖像を描く」ということは、描かれる対象を絵画にせよ写真にせよ可視化する営為であると定義すれば、対象が「見えなく」とも原理的には構わないという理屈はありうるかもしれない。けれども、さらに理屈を言えば、ひとたび可視化されて「肖像」になってしまったその人は、『「見えない」人間』ではなくなってしまうはずである。つまるところ、「見えない人間」という表現がすでに「三角形の円」と同じ類の自家撞着なのである。

しかし、「三角形の円」が実在しないからといって無意味であるとはいえないのと同じように、「見えない人間」も、実在し得ないからといって比喩としての有効性まで失うことはない。そのような目で見わたしてみると、オースターの作品に繰り返し現れる人物像を考える上で、「見えない人間」という形容がきわめて有効な概念であることがわかる。以下、この章ではそれらをざっと列挙する形で検討に付したい。

まず「死者」という例を考えてみる。肉体が消滅している以上、彼らは物理的には最も徹底的に「見えない」はずだからである。しかし、オースターの「死者」は、それとは微妙にずれた理由からくる「見えなさ」を持っているように思える。「肖像」の冒頭で、父親の突然の死について語られている部分を見てみよう。

...ひとりの人間が見たところ何の原因もなしに死んでいくこと、まさに人間であるからというだけの理由で死んでいくこと、それは我々を、生と死の間の見えない境界のすぐそばまで連れてゆく。その結果我々は、自分が境界のどちら側にいるのか、もはや確信できなくなってしまう。生はいまや死となり、あたかもこの死というものこそが、はじめからずっとこの生というものを所有してきたかのように思える。

(*Invention 3*)¹

この場合のように、生と死の境界線の自明性が失われるとき、死者を「見えなく」しているものは、その肉体の消滅だけではないということが明らかになる。死者は墓を建てて埋葬され、写真を飾られ、そして、この「肖像」のような形で語られる。往々にして多面的でつかみどころのないものである人間が、生きている間にこれほど明瞭な輪郭を持つことがあるだろうか。少なくとも、「肖像」の語り手の父親にはなかった。彼は生きているころ既に「非在の人間」だったのであり、実の息子でさえも、死後写真を見ることで初めて父親の「一部分がようやく存在し始めたような奇妙な感覚」(同 11)にとらわれるほどに、実在感の希薄な人物であった。彼は死の瞬間という「見えない境界」のあちら側に行ったから見えなくなったのではない。彼の死はむしろ、人の死というものが、それを横切った途端に突然人間が「見えなく」なる境界線などではないことを暴露するのであり、こちら側にも平然と存在する「見えなさ」をより言い逃れのしようのないものにしてしまったのではないか。彼の「見えなさ」は、肉体の消滅そのものよりもっと根本的なもので、彼が

¹ 本文中の引用はすべて、以下の邦訳を参考にしつつ筆者が訳出した。『シティ・オヴ・グラス』(郷原宏・山本楡美子訳、角川書店、1989)、『孤独の発明』(柴田元幸訳、新潮社、1991)、『空腹の技法』(柴田元幸・畔柳和代訳、新潮社、2000)。ただし、引用のページ番号は末尾に掲げた英語版による。

見えるものなのか見えないものなのかが「見えない」という事実の中に、はじめから潜んでいたのではなかったろうか。

オースターの作品にしきりに登場する「失踪者」、あるいは彼のなれの果ての姿である「浮浪者」もまた、そのヴァリエーションのひとつとして捉えることができる。*City of Glass*のクインをはじめ、ファンション、ブルーム、サックス²など、オースターの作品に登場する人物たちは、しばしばひどく唐突に、一見何の決定的な理由もなく失踪する。失踪したが最後、彼らは生死さえも定かではない。「生」と「死」という互いに背反な2つのカテゴリーに分けられることのない世界に、彼らは位置づけられることになるのである。その彼らこそ生者、死者のどちらよりもずっと「見えない」存在であるといえないだろうか。

オースターが問題にする「見えない人間」を、まずこのように「見えない境界」を媒介にして地続きになった「生」と「死」という存在の二つの様態が交錯し、どちらでもあってどちらでもない新たな「境界の領域」として拡がった世界に住む者たちである、というふうに整理すると、*City of Glass*の主人公クインの行動がすっきりと見えるようになる。そのことを第1章で検討する。

さて、“Portrait of an Invisible Man”というタイトルの解釈の可能性をもう少し考えてみると、ofという前置詞がなんとも曖昧なものに見えてくる。ofの機能如何でこのタイトルは、『見えない人間』を映した肖像」という以外に、「見えない人間が描いた肖像」と読むことができるからである。一見頓知めいているが、これがあながち強弁とばかりもいえないことは、たとえば語り手と父親との関わりが、“It made no sense to him [語り手の父親をさす] that he had produced a poet for son.”

² それぞれオースターの小説 *The Locked Room*、*In the Country of Last Things* (*Moon Palace* にも名前だけ登場)、*Leviathan* の登場人物。

(*Invention* 53)というふうに言及されている箇所からもわかる。

「働くことが世界の一部となること」であると考えた父親にとってみれば、「実質的な重みに欠けた」「霞のような」(同 54)貧乏詩人になってしまった息子のほうこそよほど「見えない人間」の呼称にふさわしかったに違いない。

ただし、「詩人」あるいは「書く人」が「見えない人間」となることには、父親の認識に反して、義務や社会的関係の点で平均的な人間の条件から逸脱しているためという以上の理由があると思われる。彼らは職業上「書(描)く人」あるいは「語る人」であるが、そのことは彼という人間そのものが、高みから他人を観察して「見えない人間」などというレッテルを貼りつけるだけの立場にあることを意味するものではもちろんない。「描く人」といえども「人間」である以上、客観的な認識対象となる物質的な側面を逃れることはできないからである。たとえば、描かれる対象としての「人間」が、その死をきっかけに、生においてもやはり「見えない」ものであったと感覚されるならば、その認識はまったく同じ資格で、描く主体自身にも跳ね返ってくるはずである。実際、「見えない人間」を描いているはずが、彼ら自身が同時に「見えない人間」になっているという事態が、オースターの小説に登場する小説家の語り手にはしばしば起こることになる。

さらにいえば、*Invention* においてこのような二重性を帯びているのは「書く人」である語り手だけではない。「見えない人間」というフレーズが、図版に掲げられた写真の中の、語り手の祖父への暗示も含んでいるということは恐らく間違いない。しかし、写真の中といっても、語り手の父親が幼い頃に撮影されたその家族写真の中には父親の父親、つまり語り手の祖父の姿は見えない。たえず家を空けがちで、ついには祖母と口論の末に射殺された(と見られる)祖父が写っていたであろう部

分は、画面の中心付近であるにもかかわらず、破り取られているのである。つまり、語り手の父親は「見えない人間」を捜し求める息子を持ったが、同時に、その父親である「見えない人間」の息子でもあったのである。この、見る／見られる、捜す／捜される、あるいは書く／書かれるという、一つの人格の多重性あるいは流動性というこの第二の「見えない人間」とでも呼ぶべきモチーフが *City of Glass* も貫流していることは、とくに書き手という立場に注目しつつ、第2章で改めて述べられることになるだろう。

このような「見えない人間」という主題の展開に沿って、オースターの次作である *City of Glass* を読み、その提示や変奏のされ方を検討していくことがこの小論の趣旨である。その過程で、「見えない人間」がたんにプロット上の装飾的な要素以上のものとして、この作品の構造そのものに深く関係し、作家としてのオースターの根本的な条件であることが示されればよいと思う。

1：いるべき場所にいないこと

City of Glass の主人公ダニエル・クイン (Daniel Quinn) は、物語の冒頭登場する時点では、かつては詩集を出版したこともあるが、今では推理小説を書いているやもめ暮らしの中年男である。一般的な職業とはいえないにせよ、透明人間でもなければ、超自然的な世界に生きているわけでもない。しかし、結論を先取りすると、彼はすでに「見えない人間」となる素質をすでに十分に備えている。一応リアリズム小説の登場人物に可能な範囲内で、彼はどのようにして「見えない人間」になっていくのだろうか。

1.1 どこにもいない(to be nowhere)ということ

クインは散歩を愛好し、機械的あるいは純粹に物理的な運動に没入し、われを忘れることに喜びを見出す性癖の持ち主である。のちには探偵に扮してスティルマンを尾行しながら歩き回ることになるが、そのずっと前から、街を当てもなく歩くことは彼の習慣だった。とくに彼はニューヨークについて、何度歩いても「道に迷った(being lost)」気分になれる、自分を単なる目にまで還元することでものを考える義務から解放され、内面を空っぽの状態にできる(5)などの点で、散歩には最適の街と手放しに賞賛する。ここで注目したいのは、このような自分自身を内面から解放し、感覚の表面にとどまらせるような一連の動きを通じてクインが味わうという「どこにもいない(to be nowhere)」という感覚である。

動きこそが肝腎だった。片方の足をもう片方の足の前に出し、自分の体が流れるほうへとついていく運動である。当てもなくさまよい歩くことで、すべての場所は均質化され、現在自分がどこにいるかは問題ではなくなった。最高に調子がよいときには、どこにもいないように感じることができた。そしてそのこと—どこにも存在しないこと[to be nowhere]—だけが、彼が物事に対して求めるすべてだった。ニューヨークこそ彼が自分の周りに築き上げたどこでもない場所[nowhere]だった。彼には自分が二度とそこを離れるつもりはないとわかっていた。(6)

クインにとってこの「どこにもいない」感覚が、一種の快感であることが重要である。なぜなら、たとえば“Mr. Nobody from Nowhere”というような表現に窺われるように、nowhere ということはしかるべき場所にいないということであり、一般的な

文脈ではネガティブな意味合いで使われる場合がむしろ多いからである。

実際、オースター自身もあるインタビューの中で、クインを含む自分自身の一連の小説の主人公たちを形容するのに、「屈辱(humiliation)」とか「零落(degradation)」という相当ネガティブな表現を使っている。それらはしかし「過剰な情熱(a passionate excess)」(*The Art of Hunger* 281)の帰結であり、その中にあって屈辱や零落は自分自身を発見するために必要な段階なのだ(同 280)とされる。常識的に考えて、屈辱なり零落そのものに過剰な情熱が直接に向けられるとは考えにくい。にもかかわらず、オースター作品の主人公たちは直接に求めているにせよいないにせよ、吸い寄せられるようにその状態に行き着いてしまう。そのプロセスを考えるために、もっと直接的に「零落」であるような nowhere の例を一つ挙げておくことにする。

City of Glass において、主人公クインにとっての屈辱や零落としての nowhere は、ストーリーも終盤でクインが送ることになる路上生活である。そこに至るまでの *City of Glass* のプロットをここで簡単にたどっておくことにしたい。

夜更けに「探偵オースター」に宛ててかかってきた間違い電話をきっかけに、オースターの名を騙って探偵に扮したクインは、スティルマンという老人を尾行する仕事をひきうけることになる。依頼人はターゲットの息子、ピーター・スティルマンとその妻ヴァージニア。息子を長期間監禁した罪で 13 年前に刑務所に入れられたスティルマン老人がこのたび出所し、息子に危害を加えようとするに違いないから、それを未然に防ぐべく彼を尾行し、逐一行動を報告してほしいというものであった。しかし、スティルマン老人は意味ありげな行動を繰り返すも、いっこうに事件を起こしそうにない。クインは 2 週間ほど辛抱強く尾行を続けるが、ついにある日ターゲットを見失ってしま

う。クインはその事実を依頼人に電話で報告するものの、依頼人にはそれきり連絡が取れなくなってしまう。クインは途方にくれ、依頼されたときに名前をかたった「名探偵ポール・オースター」を探し出して意見を求めようとするが、対面した「オースター」は探偵ではなく作家であると判明する。呆然としたクインは、尾行のそもそもの目的を思い起こし、依頼人の身に危害が及ばないようにすることが自分の任務であるのだから、加害者が現われたときに対処できるように依頼人のアパートの玄関を見張っていれば用は済むということにはたと思い当たり、それを実行に移す。かくして、クインはスティルマン夫妻のアパートの玄関の前の路地で生活しながら、アパートの玄関を 24 時間体制で監視する生活を開始する。

クインが置かれていたのはこのような状況である。探偵の任務は失敗に終わり、所有していたものもすべて失いつつある。ところが、そんな状況にもかかわらず、クインは絶望していないどころか、ある種の不可解な喜びをすら感じているように見える。ここでのクインの喜びは、(柴田元幸氏が『ムーン・パレス』の主人公 M.S. フォッグについて指摘しているように)、「肉体的な存在を最小化する」ことによって湧いてくるらしい。この場合なら、なるべくならば眠りもせず、食糧の消費もゼロに近い、完璧な監視員の役割に徹すること、になる。以下のような一節が典型的である。

...最大の危険は食べ過ぎることだった。もし彼が必要以上の量を食べれば、次の食事への欲望は大きくなり、そうやって食欲を満たすためにもっと多くの食糧が必要になる。自身を仔細に絶え間なく観察することで、クインはこの過程を逆にすることができた。クインの計画は、食べる量を出来る限り少なくして、それによって飢えを克服することだった。もっと条件

がよければ完全なゼロに近づけたかもしれないが、現在の状況では過度な期待はしなかった。むしろ、彼にとって完全な絶食はあくまで理想であり、目指すことはできてもたどり着くことはできない完璧な状態だった。餓死はしたくない—これは毎日頭に浮かんだ—ただ、本当に大事なことを考えるために自分を空けておきたかっただけなのだ。さしあたってそれが、事件を最重要視するということがあった。(102)

ここでクインが食糧をなるべく消費しないようにするのは、少しでも資金を長持ちさせるため、また食事をとっている間監視が途切れてしまうのを防ぐため、という理由からであり、ある意味ではきわめて合理的である。しかし「完璧(perfection)」、「理想(ideal)」といった言葉が（彼の仕事の状況ではなく）「完全な絶食(total fast)」という彼個人の状態について使われていることなどからも、ここですでに彼の情熱は任務の遂行よりも、自分の肉体的な存在を「絶対的な無(absolute zero)」へと漸近させていくこと、やや大げさに言い換えれば、存在のあり方を変えることのほうへと、すでに傾いているように見受けられる。単なる自殺行為でない以上、ここで目指されているのは、恒常的に飢えつつも、餓死の一手手前にとどまり続けている状態ではない。

1.2 循環する「飢え」

以上に挙げた、「散歩によって空っぽになる」ことと「物理的、社会的に存在を最小化する」ことへと向かう二つの衝動には、構造上の明らかな共通点があるように見える。それを整理する上で参考になるのが、冒頭の節でも引用した *Invention of Solitude* について、オースターのユダヤ人という来歴との関連性を指摘しているデレク・ルービン (Derek Rubin) の論考で

ある。

ルービンによれば、オースターの登場人物や語りにおける特徴のある部分には、ユダヤ的な思考一般の特色との共通点が目立つ。そのうちから特に重要なものとしてあげられるものが、「過去の中心性(centrality of past)」、「聖書／文書の重要性(importance of Scripture)」、「ある特殊な‘飢え’ (a particular kind of ‘hunger’)」の3つである。ここで注目したいのは最後の項目にある「飢え(‘hunger’)」の概念である。彼はローゼンフェルト (Issac Rosenfeld) の論文“The Fall of David Lavinski”を引いて、この概念を次のように定式化する。

[飢えは]欲望が湧きあがってくる源の緊張状態であるばかりではない。飢えの指令[sign]のもとに欲望が形成されるといふまさにそのことによって、欲望は飢えと一致するようになり、飢え自体をすべての価値の至高の根源に転化する。そうやって、飢えた人は切望から脱しようとするのと同じくらいに切望へと戻っていかうとするのである。(Rubin 62)

ルービンはこの定義を *Invention* に適用しながら「かりに「見えない人間の肖像」を衝き動かしている力が彼の父親を見出そうとする切望であるならば、「記憶の書 (“Book of Memories”、*Invention* の第二部)」におけるそれは、彼自身を見出そうとする切望である」(Rubin 63) とする。「父親」といい「彼自身」といい、それらの飢えが切望している対象は、「手に入れて」充足されるなどということが、そもそも本質的にあり得ない。「父親」はすでにこの世になく改めて接近などしようもないし、そうでなくとも息子にとってはおよそ接近不可能な人物であった。また書き手としての「彼自身」は、「過去」の記憶と同じくその忘却も、構成要素のひとつとして抱えているはずだし、ことオ

ースターに関する限り、書き手とはしっかりとしたひとつの輪郭を保った「彼自身」となることを、むしろ回避するような存在であると思われる（このことには第2章で触れる）。いずれの飢えもその求心は空虚であり、それこそが切望の源でもあり、到達すべき対象でもあるということが出来る。ルービンは次のように総括する。

どちらの場合でも、オースターの本[*Invention*]は、人間的経験にまつわるある概念、もしくは基本的認識に形を与えたものである。その経験が行き着く結論は、それぞれの部分の中核をなす切望は、そもそも定義上、充たされぬままにとどまらざるをえない、ということなのである。（Rubin 64）

この「満たされないことを積極的に欲する欲望」の概念を念頭において *City of Glass* を読んでみると、クインの行動には思い当たるふしが多い。先にあげた「散歩」と「零落」の二例についても、クインの抱く欲望には、それが満たされることを不可能にするような、別の欲望や原則がつねに伴っていたことがわかる。

まず、*nowhere* にたどり着きたい（＝どこにも行きたくない）ために他ならぬ「歩く」行為が必要である、というのは考えてみれば奇妙な話である。歩くというのは身体を移動させる運動であり、エスカレーターを逆走でもしない限り、「いま、ここ」とは別のどこかに不可避的にたどり着いてしまうからである。だからクインの「歩行」はどこにも目的地を設定しない「散歩」という形をことさらにとらざるをえない。もうひとつ卑近な例を引くなら、「恋に恋する」というクリシェが、構造的にこれに近いだろう。両方の「恋」が矛盾せず、同時に満たされることは困難であることは、しばしば話題にされるところである。

路上生活はあたかも、物理的存在を最小にすることで探偵として与えられた任務を最後まで忠実に果たしたい、という欲望に全面的に従っているように見えながら、その一方で、「餓死したくはなかった。そのことは毎日頭をかすめた。」という言葉にしみじみと表れているように、自分の生命の維持はその大前提としてつきまとわざるをえない。「飢え」というものを、欲望それ自体に対するいわば「メタ欲望」として（たとえ意識下にせよ）想定することによって、ある欲望とその充足を妨げるようにして働く別の衝動が、統一的に把握されることになるのである。

この欲望への「飢え」によって、「飢えた」主体は空腹と満腹の間の曖昧な境界に留まることができる。さらに、そこに留まり続けることによって「飢え」は内面化され、空腹と満腹という外的な状況どうしをつなぐ方便から、そのどちらからも独立した、主体そのものの状況へと変質する。「(散歩することで) 空っぽになること」にせよ、「物理的存在を最小化すること」にせよ、文字通りそのままを実行しようとするならば、餓死するなり（スティルマンの父親がそうしたように）ブルックリン橋から飛び降りるのが一番の早道である。それができないのは、目的とされているのが、その欲望自体を生き続けることだからである。

このように、「ある」ことと「ない」ことのぎりぎりの境界にとどまろうとする運動は、人が「見えない人間」になってゆく過程そのままである。序章で触れた家族写真の祖父のように、たとえ破れ目や不在としてであれ、「見えない」人間クインはそこに存在し続ける。彼は *City of Glass* というもうひとつの「見えない人間の肖像」の中で、見事に描き出されているのである。

2：同時にいくつもの場所に存在する

クインの路上生活は、*City of Glass* の結末ではない。ストーリーの続きを、以下に要約しておこう。スティルマンのアパー

トの玄関前の路地でクインは数ヶ月を張り込みに費やすが、ついに資金が底をつき、オースター名義の小切手で前払いされた報酬を受け取ろうとオースターに連絡を取る。そして、自分が見張るはずだったスティルマンの父親が、すでに自殺したという事実を知る。態勢を立て直すべく自分のアパートに戻ってみれば、そこにはすでに見知らぬ他人が入居している。帰る場所を失ったクインは、スティルマン夫妻のアパートにたどり着き、すでに空室になっていた彼らの部屋で「赤表紙のノート」を書きすすめるうち、徐々に正気を失っていった。少なくとも、ノートをもとにストーリーを忠実に再現したと称する語り手はそうのように語る。語り手とオースターがスティルマン夫妻の部屋にたどり着いたときには、クインはノートだけを残して姿を消してしまっていたのだ。ここで小説は幕を閉じる。

ここで注目したいのは、スティルマン夫妻の部屋で、正気を失いつつあった（とされる）クインがノートに書きつけた、徐々に昼夜の区別に対する興味が失われていく感覚である。

夜と昼はもはや相対的な用語であり、絶対的な条件を指し示すものではなくなっていた。どんな瞬間も、つねに両方なのだ。われわれがそれを理解しないのは、同時に二つの場所にいることができないからにすぎない。(113)

一つの身体しか持たない一人の人間が、文字通り昼と夜の両方に同時に存在するなどということは無論不可能である。第1章で確認した状態は、この場合でいえば、昼と夜のどちらでもありどちらでもない、両者の境界の「薄明」の中に立つことであったといえる。クインは、「飢え」によって境界という「場所」に身を置き続けることによって、「いるべき場所にいない」状態を実現させていた。しかし、夜が同時に昼であるという感覚を

もたらず、「二つ（あるいはそれ以上）の場所に同時に存在する」ありかたも、*City of Glass* の中には見出される。「見えない人間」につながる、そのもうひとつの通路をこの章ではたどってみたい。

2.1 ドン・キホーテによる『ドン・キホーテ』

「複数の場所に同時に存在するあり方」を考える上でまず導きになるのは、作中人物「ポール・オースター」がクインに語る、『ドン・キホーテ』に関する形而上的な仮説である。少し長くなるが、次にその概要をまとめておく。

『ドン・キホーテ』においては、セルバンテス自身と思しき語り手が本文中にたびたび割って入っては、『ドン・キホーテ』は自分はその編集作業に携わったにすぎない「歴史書」であり、自分が創作した「^{フィクション}虚構」ではない、と強調するくだりがある。これは、『ドン・キホーテ』全体の趣旨が、騎士道物語という虚構に耽溺することの危険性を攻撃することである以上、自ら堂々と虚構を名乗るわけにはいかないためであると考えられる。

しかし、ではその「歴史書」がどのように成立した（ことになっている）かは依然として謎である。「歴史書」である以上、『ドン・キホーテ』の世界の中では「愁い顔の騎士」ドン・キホーテの冒険はあくまで実際に起こった事件である。したがって、そこには超自然的な現象が介入してはならないし、登場人物の言動は作者によって空想されたものではなく、それを実際に目にした者が「記録」したものであると考えられなければならない。そして、ドン・キホーテの冒険を逐一目撃できる立場にあったのは従者であるサンチョ・パンサだけだから、目撃者は彼でしかありえない。問題があるとすれば、サンチョは記録を取ろうにも読み書きができないということと、実際にドン・キホーテらの前に現われた「記録」は「歴史家シデ・ハメーテ・

ベネンヘーリ」によるアラビア語で書かれていたということだが、それはサンチョの抜群の記憶力に加え、床屋、村の司祭や学士サンソン・カラスコといった友人たちが翻訳その他の援助をしたと考えれば解決する。彼ら四人こそ「シデ・ハメーテ・ベネンヘーリ」の正体である。彼らがなぜわざわざそんな骨を折ったのかという問題は、ドン・キホーテの「遍歴」を彼が愛してやまない書物という形式で描いてみせることで、その滑稽さを自覚させ、正気を回復させることにあった、と考えられる。

ここから「オースター」はさらに議論を展開し、ドン・キホーテはそもそもはじめから完全に正気であったとする「最後のひひねり」を加える。ドン・キホーテは一種の実験をしていたのであり、滑稽な言動は、友人たちや周りの世界がどこまで愚弄を許容するかを試すために、意図的に行われたものだった。さらにトレドの市場でセルバンテスに原稿を売り払ったうえ、それを再びスペイン語に訳した人物も、ドン・キホーテその人だと考えることさえ可能である。このように散々に世界をかつぎ、挑発した彼がたどり着いた結論は、人々は自分が楽しめさえすれば他人のどんな悪戯や愚弄にも耐えうるし、本を一冊ものする膨大な手間さえ惜しまないということだった…

ここでの「オースター」の解釈では、『ドン・キホーテ』は、一登場人物であるはずのドン・キホーテがその枠をはるかに超えて、自らペンを取ることこそしなかったものの、間接的に『ドン・キホーテ』を創造していく過程を描いた、一種のメタフィクションとして読み直されている。とはいえ、ドン・キホーテ以外にも、セルバンテスはもちろん作者の位置に留まるし、実際に本を書いたのは「シデ・ハメーテ・ベネンヘーリ」を名乗るドン・キホーテの友人四人組である。

つまり、セルバンテス、ドン・キホーテ、および「シデ・ハメーテ・ベネンヘーリ」が別々の次元で、部分的には「作者」

である、といえることになる。ここで、彼らがいかにして「作者」でないか、という方向に話を裏返してみると、面白い事実が見えてくる。

彼らが一般的な虚構の「作者」になることを免れている理由とそのために講じた具体策は、それぞれ異なっている。まず、セルバンテスの採用した方法は、フィクションが作られる過程そのものをフィクションにすることであった。本当のことであるかのようにフィクションを語ったのでは、騎士道物語と本質的に同じものになってしまうためである。サンチョはじめ四人組にとっては、ドン・キホーテを正気に戻すことが目的なのだから、それが自分たちの手によるものであるとばれてしまっってはまずいというのが理由になる。彼らは素知らぬ顔で記録者に徹し、名前も隠した。そもそも彼らは書かされていたけであって、作者でない。最後に、ドン・キホーテにとっては、フィクションを書かせることは、どんなに桁外れで壮大な影響力をもつにしても、手の込んだ「悪戯(elaborate hoax)」のうち的一部分以上のものではなく、最終目的ではなかった。ドン・キホーテにとっては、悪戯が面白いかどうかだけが問題だったのであって、その authorship などというものは、はじめから興味の対象外だったのである。言い換えれば、彼はいかなる意味でも、書くことに決定的な重要性をもたせる芸術家としての「書き手」ではなかったから、書かなかったのにすぎない。それによって、作者たることから免れているといえる。

これが、「ドン・キホーテが自らが愛したような物語を書こうとはしなかったのはなぜか」(114)、という、赤表紙のノートに残されたクインの問いに対する回答になっている。「オースター」の読みによる『ドン・キホーテ』において、騎士道物語式のフィクションを向こう側につきぬけようとする芸術家としてのメタフィクション作者セルバンテス、登場人物の言動を文字

通りに実演する者としての騎士ドン・キホーテ、さらに実際に筆をとる者としての「シデ・ハメーテ・ベネンヘーリ」という、必ずしも一枚岩ではない三つの力が一人の人間の中で共存し、せめぎあっている存在が、フィクション作者という人格なのではないか。ドン・キホーテが自らフィクションを「書く」ことよりもフィクション中の騎士に「なる」ことを選んだ理由は、彼自身の中にこれら三つの力が共存することがなかったためであると考えられる。すべてを悪戯のために行っている彼は、意志的に創造行為を行う職業的な書き手としての人格からは、はじめから自由であった。また、サンチョという熟達した口述筆記係のような友人を持つことによって、実際に自ら手を動かして「書く」行為からも、彼は自由でありえたのである。

2.2 (Anti-) Detective Fiction

この一人の「作者」の立場から別々の場所に向かって分裂してゆく存在は、すでに *City of Glass* ではおなじみのものである。クインにしても、「オースター」にしても、スティルマン老人にしても、赤表紙のノートを持ち去る語り手にしても、それぞれの場所で彼らはすべて *City of Glass* の作者の分身であるといえる。『ドン・キホーテ』の場合の図式との細かい対応関係については、いくつか可能性があるが、そのすべてをここで述べる余裕はない。ここで確認したのは、個々の分身のいわば集合体としての、「見えない人間」としての作者のあり方であった。とくにクインの場合にもう一つだけ注目する点を選ぶとすれば、やはりクインが書いていたのが探偵小説であるという事実だろう。ここでは *City of Glass* を（反）探偵小説として読み解く、マダライン・ソラピュア(Madeleine Sorapure)の論考を参照したい。

ソラピュアは『バスカヴィル家の犬』中のシャーロック・ホームズの言葉を引用しつつ、伝統的な探偵小説は一般的に、ストーリーの結末で到達されることが最初から約束された、事件の全容が明らかになる視点へ向かって、探偵が読者とともに進んでいく構造になっている、と要約する。この視点はもちろん、物語世界の創造者である以上、はじめから全知である「作者」の視点と一致する。クインも自分が書いていたような物語のコンヴェンションに倣って、目の前の出来事をひとつひとつ観察し、採集し、一貫性のある物語に組み上げることで、その視点を構築しようとするが、スティルマンの父親を尾行する彼の前に現れるのは偶発的な断片ばかりで、謎は次々に増殖していく一方であり、すべての出来事が一筋の因果関係の糸でつながる結末へと深まっていく気配はいっこうに感じられない。クインの探偵としての失敗が、名探偵ならば必ず最終的に到達することになっている、存在がはじめから約束された秩序の不在を浮き彫りにしている点で、*City of Glass* は探偵小説というジャンルそのものを問題にしているのだといえる。

「スティルマン事件」に関わり始めた時点においては、クインは「犯罪についてはほとんど何も知らなかった」(9)にもかかわらず、自分がうまく探偵稼業をこなせることを疑わなかった。彼は想像の中で、マックス・ワークとしていくつもの事件と渡り合ってきたのであり、探偵の用いる思考や具体的方法ばかりでなく、ある事件を他の事件との関係の下に俯瞰することにも熟達していたからである。つまり、ソラピュアも指摘するとおり、クインが探偵としての有能ぶりを発揮するのは、彼が作家である限りにおいてであった(Sorapure 79)。

以上のようなソラピュアの論旨を、本論の文脈に沿って補足的に言い換えるならば、次のようになる。クインが名探偵でありえたのは、最終的に一筋の因果関係によって有機的に繋がり、

プロットの構成要素となる個々の出来事が生起する世界の中で、理性を駆使して活躍する探偵の視点と、その外で、それらを統一的な秩序の下に俯瞰する視点とを同時に手に入れることによってだけであった。つまり、探偵であり、作者であり、事件を起こした犯人でもあるという、「見えない人間」としての作者の多重性を生きることによってであった。

セルバンテスがドン・キホーテの物語を展開した（と「オースター」が解釈する）空間と同じ種類の空間で展開される探偵小説においては、これらの複数の場所が、一人の人物によって同時に占められることはない。もしそのような人物が現われれば、それは怪奇現象になってしまう。それら複数の場所がなしていた、作者と名指される緩やかな一つのまとまりは、探偵小説のストーリーの時間の中に分節されて、一人の人物の始めと終わりにおける二つの異なった認識のレベルとして現れるか、空間的に分節されて探偵をはじめ謎に直面する登場人物たち相互間で異なった立場として、バラバラな状態で現われるほかないのである。

したがって、それら分裂した作者をどの一面から見たところで、それはひとつの人格としての彼そのものではない。また、同時に、いくら不可視であってもそれら複数の場所は、合わせて作者という一つの人格の形を保ち続ける。このようにして、作者としての彼は、終始「見えない人間」のままにとどまるのである。

3：結び

以上、*City of Glass* のなかで、様々な形で「見えない人間」が現れる箇所を拾い集めることを試みてきた。しかし、「見えない人間」という概念が、まず最初にわれわれにもたらすイメージは「不安」であろう。序章で見たように、それはぼんやりと

した、遍在する死のイメージと結びつき、生きている人間には不安を与える可能性がある。第1章で見たように、それはしばしば社会関係の結びつきを不可能にするようなあり方であり、充足の見込みのない欲求によって徒労感をもたらす可能性がある。そして、第2章で見たように、それはいくつもの場所に同時に存在する代償として、一つの場所にとどまることを必要条件とするようなたぐいのアイデンティティは決して持ちえないという空虚感と結びつく可能性がある。

それに対して、最後に付け加えておかなければならないのは、オースターにとって、たとえ不安感をもたらすものであっても、「欠如」がポジティブな可能性である場合があるということである。

いわば語りの骨子だけで出来ていて、細部はろくにないのに、膨大な情報がわずかな時間にわずかな言葉で伝達される。おとぎ話が証明しているのはおそらく、読み手に一あるいは聴き手に一物語を語っているのは読み手や聴き手自身だということだろう。テキストは想像力のスプリングボードにすぎない。(The Art of Hunger 311)

一見して明らかなおとぎ話、ここでオースターが語っているのは彼の作品そのものについてではなく、おとぎ話についてである。おとぎ話のキャラクターたちには、小説のような人格や境遇の描写がなされないことが多いが、その欠如こそが読者の想像力を刺激し、物語を読み手の中で深く反響させる力があるというのである。次元こそ違え、「見えない人間」という観念についても、同じことが言えるだろう。言葉によって開かれた概念的な空間は、ときに想像力によって埋められるべき空白である。言葉でできた小説によって開かれる場所が、この世界の物質的側

面と逐一对応し符合する要素によって埋め尽くされず、その結果「空虚」と映るとしても、それは「想像力のスプリングボード」として、依然その力を失いはしない。そのことは、その後のオースターの歩みによって証明されてもいる。90年代以降の彼の「物語(story-telling)」への傾斜には賛否両論あるといわれるが、これら初期の作品で問題にされているような空白の場所によって、はじめてそれらは花開くための場を与えられたともいえるのかもしれないのである。

引用・参照文献

- Auster, Paul. *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1992. Rep. in *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews; and the Red Notebook*. New York: Penguin Books, 1997.
- . *City of Glass*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985. Rpt. in *Collected Novels*. London: Faber and Faber, 2001.
- . *Invention of Solitude*. New York: Sun Press, 1982. Rpt. in *Collected Prose*. New York: Picador, 2003.
- Barone, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook*. University of Pennsylvania Press. 1995.
- Rubin, Derek. “‘The Hunger Must Be Reserved at All Cost’: A Reading of *Invention of Solitude*.” Barone 60-70.
- Shibata, Motoyuki. “Being Paul Auster’s Ghost.” Barone 183-188.
- Sorapure, Madeleine. “‘The Detective and the Author’: *City of Glass*.” Barone 71-87.